

HANS PFITZNER

DAS GESAMTE KLAVIERWERK

705

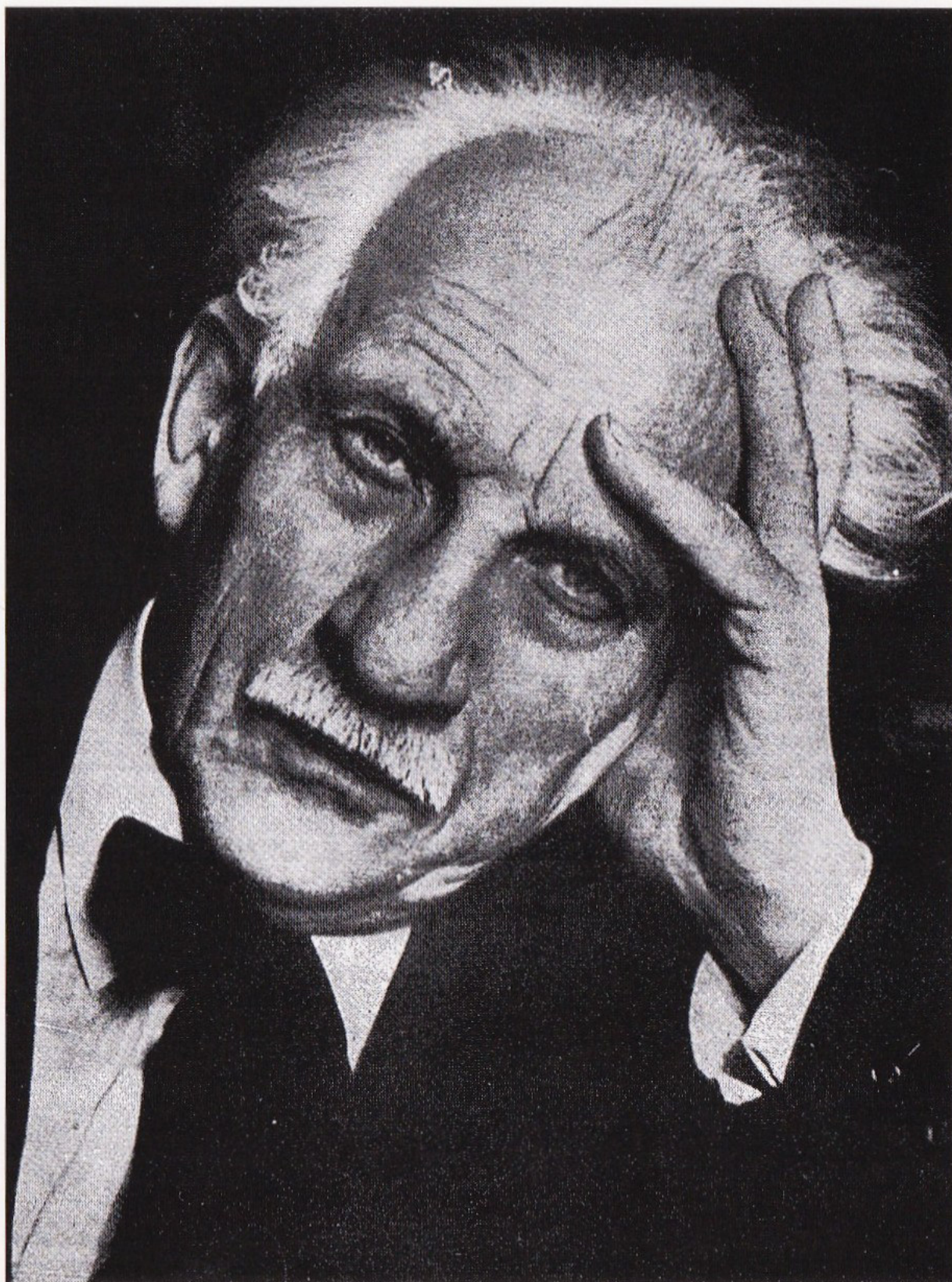
TUDOR

Musique oblige

THE COMPLETE PIANO WORKS
L'ŒUVRE COMPLÈTE POUR PIANO

GILBERT SCHUCHTER





HANS PFITZNER UND DAS KLAVIER

Das Walten der Inspiration in der Welt des Geistes leugnen, heißt die Lebenskraft leugnen, die in der Welt der Körper wohnt. Sie ist der Atem Gottes, und ohne ihn kann hier wie dort kein Leben entstehen.

Hans Pfitzner

Im Zusammenhang mit der Unfähigkeit der Hamburger Honoratioren, Johannes Brahms, dem großen Sohn der Stadt, jenes attraktive Leben, das er in Wien fand, zu bieten, definierte anlässlich der Feiern zu seinem 125. Geburtstag im Jahre 1958 der damalige Bürgermeister der Hansestadt, Brauer, die Geschichte der Kunst als „die Geschichte ihrer Mißverständnisse“ – ein Wort, das sich ohne Schwierigkeiten auch auf das Schicksal Hans Pfitzners anwenden läßt. Trotz der Zeugnisse so bedeutender Musiker wie Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Dimitri Mitropoulos, Fritz Busch, Joseph Keilberth oder Walter Gieseking, änderte sich nämlich nichts an der Tatsache, daß seine Schöpfungen in der Sekundärgalerie der öffentlichen Meinung nur ein Schattendasein führen. Selbst der Umstand, daß eine große Zahl von Musikkennern *Palestrina* für eine der bedeutendsten Leistungen der Opernliteratur hält, hat darauf kaum mehr Einfluß als Stimmen, die, wie im Fall eines in Wien erschienenen Artikels über eine Stuttgarter Neuinszenierung dieses Werkes zum hundertsten Geburtstag seines Schöpfers, unter der Schlagzeile „Erfolg wie bei Aida“ berichten.

Diese merkwürdige Haltung gegenüber einem Komponisten von solchem Rang hat natürlich verschiedene Gründe, auf die einzugehen es sich lohnt, wenn man die Ursachen so vieler Fehldeutungen, die es zu allen Zeiten und bei allen Gelegenheiten gab, und die einer spontanen Wertschätzung seines musikalischen Erbes entgegenstehen, erkennen will.

Nach dem zweifelsfreien Zeugnis Gilbert Schuchters, der dem Komponisten persönlich nahestand, kam es im Winter 1940/41 in Salzburg zu einer Reihe von Veranstal-

tungen, auf die hinzuweisen in unserem Zusammenhang gewiß nicht abwegig ist: Einer Initiative des Münchner Musikwissenschaftlers Erich Valentin folgend, veranstaltete im Winter 1940/41 die damalige „Stiftung Mozarteum“ eine „Hans-Pfitzner-Woche“. Der kleine, gebeugte Komponist begleitete Lieder, die Geigerin Christa Richter trug, mit Roland Raupenstrauch am Klavier, die außerordentliche Violinsonate vor und spielte auch den Solo-Part des Violinkonzerts in h-Moll, dessen Aufführung der Komponist in der Präsidentenloge des Großen Saales des Mozarteums beiwohnte, während das Landestheater Kleists „Käthchen von Heilbronn“ mit seiner Bühnenmusik bot. Der Eindruck, den insbesondere das Violinkonzert hinterließ, war überwältigend, wie überhaupt der Erfolg der gesamten Veranstaltung die optimistischsten Erwartungen der Organisatoren bei weitem übertraf: Das Erscheinen Pfitzners wurde in den musikalischen Kreisen der Stadt insgesamt als das gewertet, was es war – ein echtes Ereignis. Im Bannkreis der Musikhochschule entbrannte dagegen eine lebhaft Diskussions, der unter anderem zu entnehmen war, daß man seine Musik als „wenig romantisch“ empfand. Man warf ihr beträchtliche Härten der harmonischen Diktion vor, und die übereifrigsten Kritiker unter den Studenten bemängelten, verglichen mit Richard Strauss, die doch recht „glanzlose“ Instrumentation seiner Orchesterwerke, ein Urteil, das auch für Brahms und Reger galt. Dies alles geschah zu einer Zeit, in der der Name Bartók – wenn überhaupt – nur in den Verlagsverzeichnissen der Universal-Edition zu finden war...

Daraus kann man deutlich ersehen, wie sehr Pfitzner an der Schwelle einer ästhetischen Wende steht: war er den einen zunächst zu wenig romantisch, zu hart, zu ungemütlich, so später den anderen nicht modern genug. Die Situation ähnelte auffallend dem Meinungsstreit betreffend die Vorschläge der Kommissionen des Tridentiner Konzils, das der Komponist im zweiten Akt seines *Palestrina* so unübertrefflich darstellte: waren sie der katholischen Partei zu „protestantisch“, so den Protestanten zu „katholisch“.

Im Gehege der Doktrinen war man nämlich schon damals nicht bereit, Vorurteile abzulegen, und unbefangen der Musik selbst zuzuhören. Wie sehr sich auch deren Ausgangsstellungen inzwischen geändert oder ins Gegenteil verkehrt haben mögen,

geblieben ist bis auf den heutigen Tag nur deren Irrationalität, die selbst in vielem das Stigma der Romantik darstellt.

Um überhaupt ein einigermaßen klares Bild zu gewinnen, was die Romantik ihrem Wesen nach darstellt, muß man sich wohl unmittelbar an die Autoren dieser geistig und künstlerisch sehr komplexen Erscheinung wenden: Für *Wackenroder* (1773–1798) und *Tieck* (1773–1853) besteht sie in einer Wiedergeburt des Mittelalters und der Hingabe an das Erlebnis der deutschen Landschaft, sowie in einer gefühlsunmittelbaren Begegnung mit der Kunst, vor allem Malerei und Musik, für *Friedrich Schlegel* (1771–1829), dem wohl bedeutendsten Interpreten des Gedankenguts der Romantik, in den *Konsequenzen*, die sich aus der Ablöse der „Klassischen Antike“, einzigartiges Beispiel der Ganzheit und Vollendung einer noch im Endlichen und in der Ausgewogenheit von Natur und Seele ruhenden Kulturstufe, durch das Christentum ergeben. Da dieses jene Einheit zerbrach, und an ihren Platz den Dualismus zwischen Endlichem und Unendlichem, Bedingtem und Unbedingtem, Natur und Geist stellte, stehe die Welt jetzt vor der Tatsache, daß die dem Menschen aufgebene göttliche Mission und das von ihm zu suchende Göttliche unendlich alles Seiende und Gegebene überschreite. Das Ziel der Kunst könne daher nicht die in sich geschlossene und an sich vollendete, also harmonische Schöpfung sein, sondern auf der freien Subjektivität des Geistes sei ihr die niemals endende Aufgabe gestellt, alles Reale zu poetisieren, es also in eine Funktion des Unendlichen, das heißt, in eine Funktion der Seele und des Geistes zu verwandeln. Die Kraft, die eine derartige Verwandlung in Seele und Geist zustande bringt, ist *die von der Sehnsucht nach dem Unendlichen bewegte Phantasie*, das höchste Ziel der romantischen Kunst daher das Gemüt inmitten des Endlichen mit dem Unendlichen eins werden zu lassen.

In diesem philosophischen Sinne ist Pfitzner gewiß Romantiker. Deshalb schwört er, ohne dabei die Bedeutung des Kunstverständes außer acht zu lassen, auf die Inspiration, die er für eine Gnade hält, auf die man nicht in jedem gewünschten Augenblick rechnen darf: *Das Beglückende... aller musikalischen Gestaltung besteht letzten Endes darin, daß ein Einfall den anderen gebiert; sozusagen ein Haupteinfall die anderen aus sich heraustreibt, deren organische Zusammengehörigkeit dadurch gewährleistet wird... Jeden-*

falls aber beruht alle Gestaltung größerer Gebilde auf bewußter Gedankenarbeit und kann nicht mit der Inspiration im Sinne des spontan sich einstellenden genialen Ureinfalls verglichen werden..., es schwebt einem etwas vor, eine Gestaltung, die man finden möchte; man müht sich, entwirft, verwirft, bis der glückliche Augenblick kommt, der das „rechte“ bringt, was einem natürlich dann „einfällt“; aber alles ist doch abhängig von dem Ureinfall.

Die Gegenüberstellung von Inspiration und Reflexion, die Erkenntnis der Abhängigkeit der Reflexion von der Inspiration, sowie die von der Sehnsucht nach dem Unendlichen bewegte Phantasie sind das eigentlich Romantische an Pfitzners Natur – völlig verschieden von der reinen Attitüde, die sich nur als romantisch gibt, ohne es in ihrem Wesen zu sein: gefühlvoll, mit der Gebärde des großen Ausdrucks, und immer bereit zur Übersteigerung des sinnlich Erlebbaren. Deshalb kann im Fall Pfitzners nur eine klare Trennung zwischen Wesen und Attitüde den fortdauernden Unfug einer wechselweise falschen Etikettierung der Gegebenheiten abstellen: nicht die Haltung seiner Kunst ist romantisch, sondern ihr Wesen. Und da beide nicht in zwingendem Zusammenhang stehen müssen, kann es geschehen, daß sich seine Musik in der Tat als sehr hart und dissonant, daher modern darstellt. Sie „wirkt“ dann völlig unromantisch, und trägt Züge, die man in der bildenden Kunst als „expressionistisch“ bezeichnet. Mit der Kunstrichtung des Expressionismus verbindet sie darüber hinaus noch die auffallende Beschränkung im Aufwand der Mittel: keine Note und keine Instrumentation ohne strukturelle Notwendigkeit, da ja eine Musik von derartiger innerer Strahlkraft schließlich keiner akustischen Maskerade bedarf.

Sie widersteht deshalb den modischen Strömungen, fragt also, ähnlich der Musik Bachs, nicht nach der Zeit und, wie Bruno Walter sagt, ihren „Kunstinteressenten, deren Meßinstrument für den Kunstwert eines Werkes die Uhr ist“. Noch deutlicher drückt sich der große Dirigent diesbezüglich an anderer Stelle aus, wenn er in Erinnerung der von ihm geleiteten Uraufführung des *Palestrina* schreibt:

„Ich möchte heute, so viele Jahre nach jenem bedeutenden Kunstereignis mit seiner nachhaltigen Wirkung aussprechen, daß meiner Überzeugung nach *Palestrina* als ein

Gipfel im musikalischen Schaffen unserer Epoche angesehen werden muß. Die poetischen wie die musikalischen Schaffenskräfte Pfitzners heben sich in diesem Werk über die Sphäre des Romantikers, der er seiner Natur eigentlich war, hinauf in einen einzigartigen hohen Kunstbezirk, der mit keinerlei begrenzenden Begriffen wie Romantik oder Klassik, auch nicht wie Dramatik oder Lyrik zu fassen wäre, einen Bezirk, wo eine edle und reine Menschlichkeit ihren besonderen künstlerischen Ausdruck gefunden hat, wo ein Genius seine reichen Gaben zu einer meisterhaften und stileigenen Gestaltung eines ergreifenden menschlichen Geschehens gesteigert hat. Wer ihm im Leben nahegekommen ist, wird sich der tiefen Wesensverwandtschaft Hans Pfitzners mit den Dichtern und Musikern der deutschen Romantik bewußt geworden sein. Und um so bedeutender erscheint daher die Steigerung seiner Natur, die sich in der Lockerung solcher ihm eingeborenen innigen Zugehörigkeit, in jener mächtigen Ausweitung seiner schöpferischen Kräfte offenbarte, aus der dann die reine, hohe Welt seines *Palestrina* entstand.“

Diese Wesensverwandtschaft des Komponisten mit den Dichtern und Musikern der deutschen Romantik findet ihre ausdrückliche Bestätigung in einem Brief aus dem Jahre 1946, den der greise Komponist an den berühmten Dirigenten richtete: *Ich aber, trotz alledem, bleibe dem Lande getreu, dem Land Luthers, in dem die h-Moll-Messe und der Faust entstanden sind, das den Freischütz und Eichendorff, die Pastorale und die Meistersinger hervorgebracht hat, in dem die Vernunftkritik und die Welt als Wille und Vorstellung gedacht worden sind – diesem Land bleibe ich treu bis zu meinem letzten Hauch.*

Bei „nur“ 56 (57) Opus-Zahlen hinterließ Pfitzner 5 Opern (*Der Arme Heinrich, Die Rose vom Liebesgarten, Das Christ-Elflein, Palestrina* und *Das Herz*), zwei komplette Bühnenmusiken zu Werken von Ibsen und Kleist, die große Kantate *Von Deutscher Seele* nach Dichtungen von J. von Eichendorff, die Chorphantasie *Das Dunkle Reich*. 131 Lieder, 3 Symphonien, darunter jene in ihrer Bedeutung *Palestrina* ebenbürtige in cis-Moll, 1 Klavierkonzert, 1 Violinkonzert, 2 Violoncellokonzerte, 3 Streichquartette, 1 Klaviertrio, 1 Klavierquintett, 1 Klaviersextett, 1 Sonate für Violoncello und Klavier, 1 Sonate für Violine und Klavier und, neben anderen, hier nicht genannten Kom-

positionen, auch 4 Werke für Klavier, was das Bild eines Komponisten ergibt, das – ein letztes Mal – die Gesamtheit der Formenwelt der Klassiker zur musikalischen Darstellung brachte, ohne in irgendeiner Weise deren Form-Modelle als allein verbindlich anzusehen. Viele Werke, darunter drei Opern (*Der Arme Heinrich*, *Die Rose vom Liebesgarten* und *Palestrina*) tragen darüber hinaus überhaupt keine Opus-Zahlen.

Wie Pfitzners musikalisch-ästhetische Ideen sich, was schon Bruno Walter treffend aussprach, nicht in ein Schema von Begriffen, Kategorien oder Epochen pressen lassen, so kommt es selbst bei Verwendung klassischer Formbegriffe wie Symphonie, Sonate, Quartett, Trio und dergleichen keinesfalls zwingend zur Identität mit ihren notorischen Techniken. In jedem Falle geht er völlig unabhängig und ohne vorgeformte Leitbilder an die Ausarbeitung derartiger Kompositionen heran, und bewahrt sich dadurch eine in der Musikgeschichte selten anzutreffende absolute Unabhängigkeit von Vorbildern. Aus diesem Grunde sind Analysen seiner Werke zwar nicht unmöglich, aber doch eigentlich nur dem Fachkenner zugänglich und interessant. In seinem Glauben an die Gnade der Inspiration würde Pfitzner daran wenig Freude empfunden haben, da für ihn als geistig der Romantik verpflichteten Schöpfer das Ziel der Musikausübung und Musikempfängnis in erster Linie im Erleben des Werkes bestand.

Es ist bekannt, daß das höchste Maß künstlerischer Verehrung Pfitzners zwei Persönlichkeiten galt, die in jedem Fall sehr gegensätzliche Naturen darstellen: Schumann und Wagner. Bei näherem Hinsehen und Hinhören wird sich jedoch bezüglich Wagner kein entscheidender Einfluß dieses Meisters auf seine Werke feststellen lassen, was im Falle Schumanns nicht zutrifft. Wenn Pfitzner irgendeine legitime geistige und künstlerische Verwandtschaft nachzuweisen ist, dann kann sie sich nur auf diesen beziehen. Hier findet man am ehesten die Gedankenwelt Pfitzners vorgezeichnet, wobei zu betonen ist, daß es sich dabei nur um rein musikalisch-geistige Beziehungen handelt, die auf die praktische Kompositionsweise Pfitzners ohne auffallende Einwirkung bleiben. Deshalb ist in Pfitzners Klavierwerken nichts von Schumannschem Klaviersatz, aber sehr viel von seinem, nach letzter Verinnerlichung strebenden musikalischen Ausdruckswillen zu finden, wie die *Hieroglyphe* aus den *Fünf Klavierstücken* op. 47 zeigt.

Pfitzners erste nachweisbaren kompositorischen Schritte befinden sich auf zwei Blättern, welche die Österreichische Nationalbibliothek unter der Referenz S.m. 30.477 verwahrt. Sie sind als Improvisationen, aber nicht als Werke im Sinn von kompositorischer Arbeit aufzufassen, und wurden von seinem Vater, Robert Pfitzner, aufgezeichnet. Ein zeitlicher Vermerk legt zweifelsfrei fest, daß sie aus dem Jahr 1880 stammen, also eine Schöpfung des Elfjährigen sind. In loser Verbindung folgen vier Stücke: ein Geschwindmarsch in F-Dur mit einem Trio-Teil in d-Moll, ein dreiteiliges Andante in As-Dur, ein Stück ohne Bezeichnung in e-Moll und ein zweiteiliges Stück, welches sich in Andante (f-Moll) und Allegro (As-Dur) gliedert. Das Thema zum dritten Stück findet sich ohne Harmonisierung vor dessen Beginn angedeutet, und am Schluß in seiner ganzen Länge noch einmal, mit einem Harmonisierungsversuch während eines Taktes, ausgeschrieben, wobei ein Hinweis „Violine“ auffällt, der aber nicht zu dem Schluß verleiten kann, als handle es sich bei dieser Komposition um ein Duo für Violine und Klavier. Das Manuskript wurde von Univ.-Prof. Dr. Leopold Nowak, Wien, im vierten Heft des vierundzwanzigsten Jahrgangs, das ist im April 1969, in der Österreichischen Musikzeitschrift erstmals veröffentlicht und mit einem vorzüglichen Kommentar versehen. Wie immer man erste Schritte von großen Meistern beurteilen mag, verglichen beispielsweise mit den ersten Schritten Schuberts, zeigen diese musikalischen Skizzen ungleich mehr künstlerische Selbständigkeit als jene, und zwar auch dann wenn das zweite Stück nach, „reinem Schubert“ klingt. Das Meditative, Signum aller Pfitznerschen Musik, ist unverkennbar bereits in diesen Improvisationen zu erkennen, deren künstlerischer Gehalt es erlaubt, sie neben Schumanns *Album für die Jugend*, ein Werk des reifen Komponisten, zu stellen.

Pfitzners erste Komposition für das Klavier bildet das in seinen Dimensionen und seiner Bedeutung Brahms anzureihende, Fritz Busch gewidmete, und von Walter Gieseking uraufgeführte Klavierkonzert op. 31 aus dem Jahre 1922, nach dem neunzehn Jahre vergingen, ehe er sich zur ersten Komposition für Klavier allein, den *Fünf Klavierstücken* op. 47, entschloß. Dieser Zyklus gehört somit zur letzten von einer nicht zu überhörenden Verklärung gekennzeichneten Schaffensperiode, die vor allem das letzte Stück, Melodie, beherrscht, in dem Pfitzner beweist, daß selbst in einer Zeit der Auflösung aller bisher geltenden musikalisch-ästhetischen Gesetze es immer noch

möglich ist, auf der Grundlage echter Inspiration zu neuer und gültiger Aussage zu gelangen. Das in dieser Hinsicht eindrucksvollste Stück des gesamten Werkes ist in *Hieroglyphe* zu sehen, die an Tiefe der Empfindung den bedeutendsten Seiten des *Palestrina* in nichts nachsteht, und wiederum die unnachahmliche Kunst der harmonischen Strukturierung einer Komposition zeigt, die Pfitzners besondere Stärke gerade deshalb ist, als es dafür weder Vorbilder noch Parallelen gibt. Insgesamt stehen die fünf Teile des Werks in, man ist versucht zu sagen, klassischer Ausgewogenheit zueinander, insofern sich monumentale Kraft, spielerische Leichtigkeit, heitere Ausgelassenheit und tiefer Ernst die Waage halten. Nicht zuletzt deshalb erfreut es sich auch innerhalb seines ganzen Schaffens einer außerordentlichen Beliebtheit. Es ist Walter Giesecking, der es auch zur ersten Aufführung brachte, gewidmet.

Wenig später beschäftigte sich Pfitzner noch einmal mit dem Klavier, jedoch in einer Absicht, die, anders als in den vorhergehenden *Fünf Klavierstücken*, sich besonders mit den Möglichkeiten des Klaviers auseinandersetzt: in den *Sechs Studien op. 51*, die Friedrich Wührer zugeeignet sind, werden verschiedene Techniken des Klaviersatzes vorgeführt. So in der ersten alternierende Akkorde, die als musikalische Basis eine im Tokkatenrhythmus harmonisierte Melodie aufweisen, in der zweiten Akkorde, deren melodische Grundlage im Siciliana-Rhythmus steht, in der dritten Arpeggien, die mit einer breit strömenden Melodie in Gegensatz gebracht werden, in der vierten Dreiklangskombinationen für die jeweils fünften, vierten und dritten Finger der beiden Hände, in der fünften Oktaven „in ritmo ostinato“, und schließlich in der sechsten und letzten verschiedene Dispositionen des Trillers. Die dabei auftretenden Schwierigkeiten der technischen Ausführbarkeit sind beträchtlich: so verlangt Pfitzner beispielsweise vom Pianisten in der sechsten Studie einen unverhältnismäßig langen Schlußtriller, bei dem sich *Dauer*, *Diminuendo* und *Ritardando* mit größtmöglicher *Regelmäßigkeit* verbinden müssen, soll die musikalische Substanz immer noch vorherrschend bleiben. Für alle Studien gilt jedoch als Grundsatz, daß die gestellten technischen Aufgaben den rein musikalischen grundsätzlich subordiniert bleiben müssen. Deshalb werden zur Vermeidung musikalischer Monotonie in gewissen Studien die klaviertechnischen Prinzipien nicht konstant aufrechterhalten.

Der Klang der Pfitznerschen Klavierwerke ähnelt, was erstaunen erscheinen mag, keinesfalls demjenigen Schumanns, sondern am ehesten jenem von Johannes Brahms. Wie diesem, so war auch Pfitzner das Klavier nur Medium künstlerischen Ausdruckswillens, das heißt, daß Pfitzner diesem Instrument keine Autonomie im Sinne Liszts oder Chopins einzuräumen bereit war. Deshalb wird es auch verständlich, daß er wenige Zeit vor seinem Tod den Wunsch äußerte, das Vorspiel zum zweiten Akt der Oper *Das Herz*, die sogenannte *Liebesmelodie*, als Klavierstück aufgeführt zu hören. Darüber berichtet uns Gilbert Schuchter, der während der letzten Lebensjahre des Komponisten mit ihm in engen Beziehungen stand:

„Hans Pfitzner verlebte den Winter 1948/49 zum großen Teil in Salzburg. Den Gesprächen, die ich mit ihm führen konnte, war zu entnehmen, daß ihn die Vorstellungen von Verbindungen mit der „anderen Welt“, die zur Komposition der Oper *Das Herz* führen sollten, ihn während seines langen Lebens häufig und intensiv beschäftigten. In diesem Zusammenhang äußerte er dann den Wunsch nach einer öffentlichen Aufführung des Vorspiels zum zweiten Akt, der sogenannten *Liebesmelodie*, auf dem Klavier. Die Klavierfassung dieses Abschnitts in der praktischen Ausgabe der Oper schien ihm so gelungen, daß Retuschen sich erübrigten. Er zeigte mir als Abschluß noch die Stelle, an der die letzten Takte des Finales der Oper zu folgen haben. In dieser Einrichtung trug ich die *Liebesmelodie* am 9. Januar 1949 gemeinsam mit den *Sechs Studien op. 51* und Werken von Schumann und Chopin im Mozarteum in Anwesenheit des Komponisten vor.“

Die *Liebesmelodie* wurde über Weisung Pfitzners bereits 1943 in einem Konzert in Krakau von dem Münchner Pianisten Julius Müller-Landau gespielt. Ob dies die erste Aufführung der Klavierfassung darstellt, ist allerdings nicht nachzuweisen. Ohne jeden Zweifel steht jedenfalls fest, daß dieses Stück über Intervention des Komponisten zum Klavierstück sich entwickelte. Pfitzner zeigt darin seine Vorstellungen über die „unendliche Melodie“, die er nicht wie Wagner im Sinne der Beethovenschen Perioden aufbaut, sondern durch unentwegte harmonische Modifikation gestaltet. Da diese Fähigkeit eine besondere Eigenschaft der Pfitznerschen Kompositionsweise darstellt, kommt innerhalb der Klaviermusik gerade diesem Stück eine besondere Bedeutung zu. Es zeugt in hohem Maß von jenen Eigenschaften der Pfitznerschen Kunst, von der Bruno Walter sagt:

„...in die Turbulenz des ‚heut‘, in die Sensationen der ‚Großstadt‘ hinein, klingt der starke, tiefe Glockenton aus dem einsamen, eigenweltlichen Bereich des Romantikers und rührt an die verwandten Herzen... Diese vom ‚Zeitgemäßen‘ unbetäubte, tieferem Besinnen zugeneigte, durch ein persönliches Weltgefühl gesicherte Seelenkraft scheint mir auch ein gemeinsames Merkmal der Freunde des Pfitznerschen Schaffens zu sein; mir wenigstens ist noch keiner bekannt geworden, der nicht solche Züge trug. Und ich habe den Mut, mich heute zum Sprecher dieses Geheimbundes zu machen und Hans Pfitzner für die Bestätigung, Festigung, Ermutigung und Beglückung zu danken, die uns die in unvergänglicher Musik ausgedrückte Kunde von seiner zarten Seele bedeutete; dieser wahren Künstlerseele, die *vom Zeitlichen bewegt, aber im Außerzeitlichen daheim ist.*“

GILBERT SCHUCHTER, als Sohn eines Arztes in Salzburg geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung am Konservatorium Mozarteum seiner Geburtsstadt. Franz Ledwinka, den Herbert von Karajan seinen „geliebten Lehrer, dem ich meine gesamte musikalische Ausbildung verdanke,“ nannte, leitete seine pianistische Entwicklung, die er an der Hochschule für Musik in Berlin unter Winfried Wolf 1941 beendete. 1947 wurde er Preisträger des bekannten internationalen Klavierwettbewerbs in Genf. Namen wie Abendroth, Böhm, Karajan, Krips, Jochum, Keilberth, Konwitschny, Maticic, Münch u. a. treten als Dirigenten der von Schuchter interpretierten Klavierkonzerte hervor. Vorbildhaft wirkten auf ihn Musikerpersönlichkeiten wie Wilhelm Furtwängler und Bruno Walter, vor allem Alfred Cortot, dessen künstlerische Ausstrahlung auf Schuchters Darstellungsweise bestimmenden Einfluß gewann. 1985 wurde ihm für die Einspielung des gesamten Klavierwerks von W. A. Mozart der hochdotierte Preis des Deutschen Goethe Instituts Basel zuerkannt.

Außerdem war er Träger des Ringes der Stadt Salzburg und des österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst.

Gilbert Schuchter starb am 18. Juli 1989, kurz vor Vollendung seines siebenzigsten Lebensjahres, nach jahrelangem Leiden. Karl Schumann schrieb aus diesem Anlaß in der *Süddeutschen Zeitung* vom 20. Juli 1989: „Als erster hatte er in den sechziger Jahren das gesamte Klavierwerk Schuberts auf Schallplatten vorgelegt: weich im Klang, österreichisch in der Dialektfarbe, wehmütig auf Heimat gestimmt. Eine Produktion sämtlicher Klavierkompositionen Mozarts schloß sich an. Der dritte unter Schuchters Hausgöttern war Pfitzner, dessen Klavierkonzert er bei seinem letzten Auftreten in München unter Sawallisch spielte ... er konzertierte schier überall, in Übersee und vornehmlich in den Mozart-Matineen der Salzburger Festspiele.“

GILBERT SCHUCHTER, als Sohn eines Arztes in Salzburg geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung am Konservatorium Mozarts in seiner Geburtsstadt. Er wirkte, dem Herbe von Karl Schmid, geborenen Schmid, dem er seine gesamte musikalische Ausbildung verdankt, nannte seine politische Einstellung, die er an der Hochschule für Musik in Berlin und Wien, wo er 1947 wurde er Präsident des bekannten internationalen Klavierwettbewerbs in Garmisch-Partenkirchen, Bonn, Köln, Leipzig, London, Stockholm, Kopenhagen, München u. a. unter der Leitung der von Schuchter initiierten Klavierkonkurrenz hervor. Vorwiegend wirkte er im Musikbereich, wie Wilhelm Furtwängler und Bruno Walter, vor allem Alfred Goren, dessen Klavierkonzerte in der Leitung auf Schuchters Darbietungsweise bestimmten Ruhm gewann. 1953 wurde ihm für die Einspielung des gesamten Klavierwerks von W. A. Mozart der hochdotierte Preis des Deutschen Goethe-Instituts Basel zuerkannt.

Außerdem war er Träger des Ringes der Stadt Salzburg und des österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst.

Gilbert Schuchter starb am 18. Juli 1989, kurz vor Vollendung seines siebenzigsten Lebensjahres, nach jahrelangem Leiden. Karl Schumann schrieb aus diesem Anlaß in der Süddeutschen Zeitung vom 20. Juli 1989: „Als erster hatte er in den sechziger Jahren das gesamte Klavierwerk Schuberts auf Schallplatten vorgelegt: weich im Klang, österreichisch in der Dialektfarbe, wehmütig auf Heimat gestimmt. Eine Produktion sämtlicher Klavierkompositionen Mozarts schloß sich an. Der dritte unter Schuberts Klavierkonzerten war Furtwängler, dessen Klavierkonzert er bei seinem letzten Auftreten in München unter Sawallisch spielte ... er konzertierte schier überall, in Übersee und vornehmlich in den Mozart-Männen der Salzburger Festspiele.“

HANS PFITZNER AND THE PIANO

To deny the rule of inspiration in the world of the spirit is the same as denying the vitality which resides in the world of the body. It is the breath of God without which no life is possible, neither here nor there.

Hans Pfitzner

Because the dignitaries of Hamburg were unable to offer Johannes Brahms, the great son of the city, the sort of attractive life he found in Vienna, during the celebrations for the 125th anniversary of Brahms' birthday in 1958, Mayor Brauer of the Hanseatic city, defined the history of art as "the history of its misunderstandings" – a term which can also easily be applied to the fate of Hans Pfitzner. Despite testimony of such significant musicians as Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Dimitri Mitropoulos, Fritz Busch, Joseph Keilberth or Walter Gieseking, nothing has altered the fact that his works enjoy only a shadow existence in public opinion. Even the fact that a great number of music connoisseurs consider *Palestrina* to be one of the most significant achievements in operatic literature has hardly any more influence than the views expressed in an article published in Vienna about a new production of this work in Stuttgart for the hundredth birthday of its creator, under the headline "Success as if it were Aida".

This strange attitude towards a composer of such status has of course various reasons which are worth looking into, if one wants to see why so many false interpretations have always occurred at every opportunity, standing in the way of a spontaneous evaluation of his musical heritage.

According to an authentic report of Gilbert Schuchter, a close personal friend of the composer, a series of events worth mentioning in this context took place in the winter of 1940/41 in Salzburg. Taking up an initiative of Erich Valentin, a musicologist in Munich, the Mozarteum Foundation organized a "Hans Pfitzner Week". The small

bent figure of the composer accompanied songs; the violinist Christa Richter, accompanied by Roland Raupenstrauch at the piano, played the extraordinary violin sonata and also the solo part in the Violin Concerto in B minor – the composer sat in the presidential box in the Large Hall of the Mozarteum for the performance of this work – and at the Landestheater there was a production of Kleist's *Kätchen von Heilbronn* with stage music composed by Pfitzner. The impression made by the Violin Concerto was especially overwhelming, as indeed was the success of the entire event, and far exceeded the optimistic expectations of the organizers. Pfitzner's appearance was generally regarded by musical circles in the city as a great event. In the realms of the music academy, on the other hand, a lively discussion ensued, producing the idea that his music was not "romantic enough". People objected to its considerable hardness in the harmonic diction and the most severe critics among the students found that the instrumentation of his orchestral works lacked sparkle compared with those of Richard Strauss – a criticism also applied to Brahms and Reger. This all occurred at a time when the name Bartok was only to be found in the publishers' catalogues of the Universal Edition – if at all...

From this it is obvious to what extent Pfitzner stands at the threshold of an aesthetic turning-point: to begin with, he was for some not romantic enough – too hard, too unpleasant – but later on, for others, he was not modern enough. The situation was remarkably similar to the clash of opinions concerning proposals made by the commissions of the Council of Trento, which the composer so masterfully represented in the second act of his *Palestrina*: for the Catholic party they were too "Protestant" and for the Protestants too "Catholic".

In the domain of doctrine, even then people were not prepared to abandon prejudices and listen to music objectively. No matter how much the points of departure have changed in the meantime or become entirely reversed, only their irrationality has remained until today and in itself largely bears the stigma of romanticism.

In order to gain a relatively clear picture of what romanticism essentially represents, it is necessary to turn to the authors of this spiritually and artistically very complex phe-

nomenon. For Wackenroder (1773–1798) and Tieck (1773–1853) it consists of a revival of the Middle Ages and the discovery of the experience of the German landscape as well as a sensitive confrontation with art, especially painting and music. Yet for Friedrich Schlegel (1771–1829), probably the most significant interpreter of romantic thought, it is due to the fact that Christianity replaced “Classical antiquity”, a unique example of the homogeneity and perfection of a civilization based in the finite world and achieving a balance between nature and soul. As Christianity shattered this unity and replaced it with dualism between finite and infinite, conditional and unconditional, nature and spirit, the world found itself from then on confronted with the fact that the divine mission man is charged with, and the divinity he has to find, go much further than what exists and what is given. Therefore, the aim of art cannot consist of a compact, perfected – that is, harmonious – creation, but has the never-ending task of rendering poetically all reality, of transforming it to an infinite function, in other words to a function of the soul and of the spirit, starting with the free subjectivity of the latter. The strength which such a transformation can bring about in soul and spirit is fantasy moved by longing for the infinite, and therefore the highest aim of romantic art is to unite sensitivity in the midst of the finite world with the infinite.

Pfitzner is certainly a romanticist in this philosophic sense. That is why – without disregarding the significance of artistic understanding – he believes in inspiration, which he considers to be a gift one cannot count on at any desired moment. He wrote, “What is so enjoyable about all musical creation is that ultimately one idea bears another; it is as if one main idea drives another out of it, thus guaranteeing its organic unity... In any case the creation of any large-scale work rests on conscious work of the mind and cannot be compared with inspiration in the sense of a spontaneous, ingenious original idea. One has something in mind, a form one would like to find; one struggles, makes a draft, throws it away, until the fortunate moment comes bringing the right thing, which is of course what comes as an idea, but everything is dependent on the original idea.”

The comparison between inspiration and reflection, the recognition that reflection depends on inspiration, and fantasy moved by nostalgia for the infinite – these are the

romantic elements in Pfitzner's nature and are completely different from the pure attitude of only pretending to be romantic without really being so: sensitive, with gestures of great expression, and always ready to be carried away by sensual experience. Therefore, in the case of Pfitzner, only a clear distinction between essence and attitude can end the perpetual nonsense of an occasionally false designation of facts. It is not the attitude of his art that is romantic but its nature. And as both are not in a compulsive relationship to each other, it can happen that his music does indeed appear to be very hard and dissonant – in other words, modern. Its effect is then completely unromantic and has characteristics which in the fine arts are designated as expressionistic. Furthermore the noticeable limitation in the use of means links it with expressionism: no note and no instrumentation without a structural necessity, as indeed music of such inner radiance ultimately has no need of any acoustic masquerade.

That is why it resists modern tendencies and like Bach's music pays no attention to the time or, as Bruno Walter says, to "the artistic people, whose criterion for the artistic value of work is the clock". Writing about the world premiere of *Palestrina*, which he conducted, this great conductor expressed himself even more clearly in this respect. "Today, so many years after that important artistic event with its long lasting effects, I should like to say that I am convinced that *Palestrina* must be regarded as a peak in the musical creativity of our time. In this work Pfitzner's poetic and musical creative forces are raised above the sphere of the romanticist, which is what he actually was by nature, to a supreme and unique artistic domain which could not be limited by any concepts such as romanticism or classicism, or by dramaticism or lyricism. It is a domain where a noble and pure humanity has found its particular artistic expression, where a genius has intensified his rich gifts to a masterful and stylistically individual creation of a moving human event. Anyone who knew him closely will have been aware of the deep affinity of Hans Pfitzner's nature to the poets and musicians of the German romantic movement. And thus we find even more significance in the intensification of his nature, revealed in his relaxation of this innate inner affiliation, in the powerful expansion of his creative powers which gave rise to the pure, sublime world of his *Palestrina*."

The composer's affinity with the composers and musicians of the German romantic movement is expressly confirmed in a letter dating from 1946, which the aging composer wrote to the famous conductor, "In spite of everything I remain faithful to the country of Luther, the country which gave birth to the *B minor Mass* and *Faust*, the country which produced *Der Freischütz* and Eichendorff, the *Pastoral Symphony* and *Die Meistersinger*, where the critic of reason and the world as well as ideas were thought out. I shall remain faithful to this country until my final breath."

Of his "only" 56 (57) opus numbers, Pfitzner left behind 5 operas (*Der arme Heinrich*, *Die Rose vom Liebesgarten*, *Das Christ-Elflein*, *Palestrina* and *Das Herz*), two complete pieces of stage music for works by Ibsen and Kleist, the great cantata *Von Deutscher Seele* based on poems by Josef von Eichendorff, the Choral Fantasy *Das dunkle Reich*, 131 songs, 3 symphonies, among them the one in C sharp minor which is equally as significant as *Palestrina*, 1 piano concerto, 1 violin concerto, 2 cello concertos, 3 string quartets, 1 piano trio, 1 piano quintet, 1 piano sextet, 1 sonata for cello and piano, 1 sonata for violin and piano, and, in addition to other compositions not named here, four works for piano, presenting the picture of a composer, who – for one last time – musically presented the entirety of the form world of the classicist, without in any way regarding their formal models as entirely obligatory. Furthermore, many of his works, among them three operas (*Der arme Heinrich*, *Die Rose vom Liebesgarten* and *Palestrina*) have no opus number.

Bruno Walter already pointed out quite strikingly that Pfitzner's musical and aesthetic ideas cannot be classified according to concepts, categories or epochs, and even where classical concepts of form are used such as symphony, sonata, quartet, trio and so on, there is absolutely no compulsion to identify with their notorious techniques. In each case he approaches the work on such compositions completely independently and without preconceived models. In so doing he preserves a rare absolute independence of models seldom found in music history. For this reason, although analysis of his work is not impossible, they are really only accessible and of interest for the specialist. Pfitzner would have taken little pleasure in his belief in the grace of inspiration, because for him, as a creator spiritually obliged to romanti-

cism, the aim of performing music and receiving music consisted primarily in the experience of the work.

It is well known that Pfitzner's greatest artistic admiration was for two personalities who were complete opposites in their nature – Schumann and Wagner. However, if one looks and listens more closely, Wagner did not have any decisive influence on Pfitzner's work, as did Schumann. If any legitimate intellectual and artistic relationship is to be found in Pfitzner, it can only refer to Schumann. In Schumann's works there are already traces of Pfitzner's world of ideas, whereby it must be stressed that they were purely musical and spiritual links, which had no noticeable effect on Pfitzner's practical method of composing. That is why there is nothing of Schumann's piano style in Pfitzner's works for the piano but very much of his musical power of expression striving for final spiritualization, as shown in *Hieroglyphe* from the *Five Piano Pieces*, op. 47.

Evidence of Pfitzner's first attempts at composition are found on two pages which are kept in the Austrian National Library with the reference number S. m. 30.477. They should be regarded as improvisations, not as works in the sense of compositions, and were saved by his father Robert Pfitzner. A date mark shows without doubt that they are from the year 1880, and are thus the work of the eleven-year old Pfitzner. Four loosely connected works follow: a fast march in F major with a trio section in D minor, a three-part Andante in A flat major, a piece with no title in E minor and a two-part piece divided into an Andante (F minor) and an Allegro (A flat major). The subject of the third piece is indicated before it begins, with no harmonisation, and is written out at the end again in its entire length with an attempt at harmonisation during one bar. "Violin" is written on the work but it should not lead to the conclusion that this composition is a Duo for Violin and Piano. The manuscript was first published by Professor Leopold Nowak, Vienna, in the *Austrian Music Journal* of April 1969 – the fourth book of its twenty-fourth year – together with an excellent commentary. However one may judge first attempts of great masters, compared for example with Schubert's first attempts at composition, these musical sketches demonstrate much more artistic independence than Schubert's, even though the second piece

sounds like "pure Schubert". The meditative element, hallmark of all Pfitzner's music, is already unmistakably recognizable in these improvisations whose artistic content allows us to place them alongside Schumann's *Album für die Jugend*, a work composed in maturity.

Pfitzner's first composition for the piano is his piano concerto opus 31, dedicated to Fritz Busch and first performed by Walter Giesecking. It dates from 1922 and in terms of its dimensions and significance is close to Brahms' Piano Concertos. It took Pfitzner another nineteen years before he composed his first work for piano alone, the *Five Piano Pieces*. This cycle belongs to the final period of creativity characterized by an unmistakable transfiguration which especially dominates the final piece, *Melodie*, in which Pfitzner proves that even in a time when all previously valid musical and aesthetic laws were being dissolved, it was still possible, through true inspiration, to achieve a new and valid statement. The most impressive piece in the entire work in this respect is *Hieroglyphe*, which, in terms of depth of sentiment, is equal to the most important pages in *Palestrina*. It again shows his inimitable art of harmonic structuring in a composition which shows Pfitzner's particular strength because there are neither models nor parallels. One is tempted to say that the five sections of the work are related to each other in classical equilibrium, in so far as monumental strength, playful agility, joyful exuberance and profound seriousness counterbalance each other. It is not least because of this that it is one of his most popular works. It was dedicated to Walter Giesecking who also played the first performance.

A short time afterwards Pfitzner again concerned himself with the piano – however, unlike his previous *Five Piano Pieces*, with the intention of particularly exploring the possibilities of the piano. In his *Six Studies*, op. 51, written for Friedrich Wührer, various techniques of piano style are demonstrated. For instance, in the first, alternating chords, which have as their musical basis a melody harmonized in the rhythm of a toccata; in the second, chords whose melodic basis is in the rhythm of a Siciliana; in the third, arpeggios which are contrasted with a broadly flowing melody; in the fourth, combinations of triads each for the fifth, fourth and third finger of both hands; in the fifth, octaves "in ritmo ostinato", and finally in the sixth and last, various dispos-

itions of the trill. There are considerable difficulties regarding the technical performance of this work: for example, in the sixth study Pfitzner demands of the pianist an excessively long final trill, in which length, diminuendo and ritardando have to be combined with the greatest possible regularity and the musical substance still has to remain predominant. However, all studies are governed by the principle that the required technical tasks remain essentially subordinate to the purely musical endeavours. Therefore in order to avoid musical monotony in certain studies, principles of piano technique are not constantly maintained.

What may seem astonishing is that the sound of Pfitzner's piano works mostly resembles those of Johannes Brahms, not at all those by Schumann. Both for Brahms and Pfitzner the piano was merely a medium of artistic expression, which means that Pfitzner was not prepared to grant this instrument any autonomy in the sense of Liszt or Chopin. Therefore it becomes understandable that shortly before his death he expressed the wish to hear the prelude to the second act of the opera *Das Herz*, the so-called *Liebesmelodie* as a piano piece. Gilbert Schuchter, who was a close friend of the composer in his last years, reports:

"Hans Pfitzner spent the greater part of the winter of 1948/49 in Salzburg. From our conversations one could deduce that he was often and intensively preoccupied with ideas about links with the "other world" which resulted in the composition of the opera *Das Herz*. It was in this context that he then expressed the desire to hear a public performance of the prelude to the final act, the so-called *Liebesmelodie* on the piano. The piano version of this section in the practical edition of the opera seemed to him to be such a success that it was not necessary to make any changes. In conclusion he showed me the place where the last bars of the finale of the opera have to follow. On January 9, 1949, I played the *Liebesmelodie* in this arrangement together with the *Six Studies op. 51* and works by Schumann and Chopin in the Mozarteum in the presence of the composer."

On Pfitzner's instructions *Liebesmelodie* had already been played in 1943 in a concert in Cracow by the Munich pianist Julius Müller-Landau. Yet it cannot be proved

GILBERT SCHUCHTER born in Salzburg, the son of a doctor, received his musical education at the Mozarteum Conservatory in his native city. His development as a pianist was guided by Franz Ledwinka, whom Herbert von Karajan referred to as his own "beloved teacher, to whom I owe my entire musical education". Schuchter completed his studies under Winfried Wolf in Berlin in 1941. In 1947 he was a prize-winner in the famous international piano competition in Geneva. He played piano concertos under such renowned conductors as Abendroth, Böhm, Karajan, Krips, Jochum, Keilberth, Konwitschny, Maticic and Münch. Among the musicians he greatly admired were Wilhelm Furtwängler and Bruno Walter, yet the artistic brilliance of Alfred Cortot in particular decisively influenced his interpretations. In 1985 Gilbert Schuchter was awarded the lucrative prize of the German Goethe Institute in Basle for his recordings of the complete piano works by Mozart.

Moreover he was awarded the honorary Ring from the city of Salzburg, as well as the Austrian honorary Cross for science and arts.

Gilbert Schuchter died on July 18, 1989, just before he turned seventy, after years of suffering. On this occasion Karl Schumann wrote in the *Süddeutsche Zeitung* of July 20, 1989: "He was the first in the sixties to have recorded the complete Schubert Works for the piano: of a delicate sonority, with true Austrian colouring and a melancholy home touch. This was followed with a production of piano works by Mozart. Schuchter's third favourite composer was Pfitzner whose piano concerto he played as his last performance under Sawallisch in Munich ... he performed almost everywhere, overseas and especially in the Mozart matinees of the Salzburg Festival."

showed me the place where the last bars of the finale of the opera have to follow. On January 9, 1949, I played the *Liebesmelodie* in this arrangement together with the Six Studies op. 31 and works by Schumann and Chopin in the Mozarteum in the presence of the composer."

On Pfitzner's instructions *Liebesmelodie* had already been played in 1943 in a concert in Cracow by the Munich pianist Julius Müller-Landau. Yet it cannot be proved

HANS PFITZNER ET LE PIANO

Nier le règne de l'inspiration dans le monde spirituel revient à nier la force vitale qui réside dans le monde matériel. Elle constitue le souffle de Dieu, sans lequel aucune vie n'est possible, dans l'un ni dans l'autre monde.

Hans Pfitzner

Faisant allusion à l'incapacité des notables de Hambourg à procurer à Johannes Brahms, fils combien célèbre de la cité, la vie agréable qu'il trouva à Vienne, le maire, Brauer, de la ville hanséatique, qualifia en 1958, lors des cérémonies en l'honneur du 125ème anniversaire de ce maître, l'histoire de l'art comme «histoire de ses malentendus» – mot qui s'applique fort bien aussi au destin de Hans Pfitzner. Les témoignages de musiciens éminents tels que Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Dimitri Mitropoulos, Fritz Busch, Joseph Keilberth ou Walter Gieseking ne parviennent pas en effet à empêcher que ses créations demeurent cachées dans l'ombre des dédales de l'opinion courante. Le fait qu'un grand nombre de connaisseurs considère *Palestrina* comme l'une des compositions les plus significatives de la littérature lyrique n'a guère plus de résultat que les voix qui, comme par exemple dans un article paru à Vienne, concernant une nouvelle mise en scène à Stuttgart de cet opéra à l'occasion du centenaire de son compositeur, parlent de «succès comme pour Aïda».

Cette attitude étrange vis-à-vis d'un compositeur de ce rang repose bien entendu sur de multiples raisons sur lesquelles il est nécessaire de s'arrêter, si l'on veut expliquer les causes des erreurs d'interprétation qui font à tout moment et à tout propos entrave à une estime spontanée de son héritage musical.

D'après le témoignage indubitable de Gilbert Schuchter, qui connaissait personnellement le compositeur, une série de concerts eut lieu à Salzbourg au cours de l'hiver 1940/41, sur laquelle il convient de revenir dans le cadre de cette introduction. A l'initiative du musicologue munichois Erich Valentin, la «Fondation Mozarteum» de

l'époque organisa une «Semaine Hans Pfitzner» pendant l'hiver 1940/41. Le compositeur, petit et voûté, accompagna des Lieder, la violoniste Christa Richter présenta avec Roland Raupenstrauch la remarquable sonate pour violon et piano, et joua aussi la partie de solo du concerto en si mineur pour violon, en présence du compositeur qui assistait à ce concert dans la loge présidentielle de la Grande Salle du Mozarteum. Par ailleurs, le Landestheater donna la pièce de Kleist «Käthchen von Heilbronn», avec la musique de scène de notre compositeur. Le concerto pour violon laissa entre autres une impression grandiose, et le succès de toute cette entreprise dépassa largement les attentes des organisateurs les plus optimistes: la société mélomane de Salzbourg dans son ensemble salua l'apparition de Pfitzner à sa juste valeur: un véritable événement. Dans les rangs du Conservatoire par contre, naquit immédiatement une discussion animée, de laquelle il ressortait en outre que sa musique passait pour peu romantique. On lui reprochait une certaine dureté dans la diction harmonique, et les critiques les plus sévères parmi les étudiants déploraient, en comparaison avec Richard Strauss, une instrumentation «terne» de ses pièces, reproche qui s'appliquait aussi à Brahms et Reger. Tout cela survenait à une époque où le nom de Bartók – si tant est – ne se trouvait que dans l'index de l'«Universal Edition»...

On constate ainsi combien Pfitzner se tient au seuil d'un tournant esthétique: aux uns il semble trop peu romantique, trop dur, trop peu plaisant, aux autres par contre, pas assez moderne. La situation ressemble étrangement aux luttes d'intelligence concernant les propositions de la commission du Concile de Trente, que le compositeur met en scène de façon insurclassable dans le deuxième acte de son *Palestrina*: pour les Catholiques, elles restent trop «protestantes», mais pour les Protestants, trop «catholiques».

Autrefois déjà, on n'acceptait pas, dans le domaine des doctrines, d'abandonner les préjugés, et d'écouter objectivement la musique. Comme ces doctrines ont depuis évolué ou se sont renversées par rapport à leur position initiale, il ne subsiste aujourd'hui que leur irrationalité, qui elle-même constitue en grande partie la marque du romantisme.

Pour se faire une idée un tant soit peu claire de ce que représente par essence le roman-

tisme, il faut incontestablement se tourner vers les auteurs de ce phénomène spirituel et artistique très complexe: Pour *Wackenroder* (1773–1798) et *Tieck* (1773–1853), il constitue une résurrection évocatrice du moyen-âge et la découverte du paysage allemand, ainsi qu'une rencontre avec l'art, peinture et musique en particulier, grâce au sentiment, tandis que pour *Friedrich von Schlegel* (1771–1829), interprète le plus éminent de la pensée romantique, il résulte du remplacement par le Christianisme de l'«Antiquité classique», exemple unique à jamais de l'entité et de la perfection d'une civilisation appartenant au monde fini, et qui réalisa l'équilibre entre la nature et l'âme. Comme le Christianisme brisa cette unité et lui substitua le dualisme entre fini et infini, conditionné et inconditionné, nature et esprit, le monde se trouve dès lors confronté au fait que la mission divine dont l'homme est chargé et que le divin qu'il doit chercher, dépassent de beaucoup tout ce qui existe et tout ce qui est donné. Le but de l'art ne peut alors consister dans la création harmonieuse, définie et parachevée par elle-même, mais plutôt dans la tâche perpétuellement renouvelée de rendre poétique toute réalité, donc de la changer en une fonction de l'infini, c'est-à-dire en une fonction de l'âme et de l'esprit, à partir de la libre subjectivité de ce dernier. La force qui opère une telle transformation en âme et en esprit est celle de la *fantasie mue par la nostalgie de l'infini*, et l'art romantique se fixe ainsi comme but d'unir le naturel sensible, au sein du monde fini, avec l'infini.

Dans ce sens philosophique, Pfitzner demeure incontestablement un romantique. C'est pourquoi, sans pour autant minimiser la signification de l'intelligence artistique, il croit en l'inspiration qu'il tient pour une grâce sur laquelle on ne saurait compter en tout instant: *Ce qui est réjouissant ... dans toute création musicale, réside dans ce que finalement chaque idée en fait naître une autre: pour ainsi dire, une idée maîtresse en entraîne d'autres, assurant ainsi leur unité organique...* Cependant la construction de tableaux plus élaborés repose sur un travail intellectuel conscient, et ne peut en aucun cas se comparer à l'inspiration, dans le sens d'idée géniale s'imposant spontanément à l'esprit...; on pressent quelque chose, une forme que l'on aimerait trouver; on se donne de la peine, on esquisse, on corrige jusqu'à ce qu'arrive l'instant privilégié qui apporte la notion «juste», qui se présente alors à l'esprit; mais tout cela dépend cependant de l'idée maîtresse.

La comparaison entre inspiration et réflexion, la compréhension que la réflexion dépend de l'inspiration, ainsi que la fantaisie mue par la nostalgie de l'infini, constituent les éléments romantiques de la nature de Pfitzner – totalement différents de l'attitude pure qui se veut romantique sans l'être au fond vraiment: sensible, avec des allures de grands sentiments, et toujours prête à transgresser les impressions sensuelles. C'est pourquoi dans le cas de Pfitzner, seule une séparation claire entre essence et attitude peut repousser le scandale persistant d'un étiquetage variablement faux des faits: ce n'est pas l'attitude de son art qui est romantique mais son essence. Et du fait que les deux ne sont pas obligatoirement en rapport contraignant, il peut arriver que sa musique semble effectivement très dure et dissonnante, et passe pour moderne. Elle «sonne» alors complètement antiromantique et porte des traits que l'on nomme «expressionnistes» dans le langage des beaux-arts. Dans l'esprit de l'expressionnisme, elle s'adjoint encore une restriction évidente dans le choix des moyens: pas une note, pas d'instrumentation sans nécessité structurelle, car en fait une musique d'un tel rayonnement intérieur ne nécessite aucun maquillage acoustique.

Elle résiste pour cette raison aux fluctuations de la mode, et tout comme celle de Bach, elle ne s'aligne pas sur le temps, ni, comme le dit Bruno Walter, sur «ces intéressés dont l'instrument, pour mesurer la valeur d'un morceau, est la montre».

Le célèbre chef d'orchestre s'exprime par ailleurs encore plus clairement à ce sujet, lorsqu'il évoque la création, sous sa direction, de *Palestrina*: «Je voudrais dire aujourd'hui, tant d'années après cet événement artistique si important par ses effets persistants, que je considère personnellement *Palestrina* comme l'un des sommets des créations poétiques et musicales de Pfitzner s'élevant dans cette oeuvre au-dessus des sphères du romantisme, auquel il appartenait en fait par nature, dans un domaine artistique suprême et unique, qui ne saurait en aucun cas se limiter dans des notions fermées comme romantisme et classicisme, ou dramatisme et lyrisme – domaine où son humanisme pur et noble puise son expression artistique, où un génie intensifie ses riches dons dans la créations magistrale et personnelle d'un événement humain saisissable. Quiconque l'a approché dans la vie est frappé par la parenté profonde entre Hans Pfitzner et les poètes et musiciens du romantisme allemand. C'est pourquoi l'intensifi-

cation de sa nature revêt une telle signification à nos yeux, qui par la désaffection de cette appartenance profondément ancrée en lui, permit un vaste élargissement des forces créatrices dont sortit alors le monde suprême et pur de son *Palestrina*.»

Cette parenté primordiale entre Pfitzner et les poètes et musiciens du romantisme allemand se voit confirmée expressément dans une lettre de l'année 1946, que le vénérable compositeur adressa au célèbre chef: *Mais moi, malgré tout, je reste fidèle au pays de Luther, au pays où naquirent la messe en si et Faust, au pays qui donna au monde le Freischütz et les Maîtres chanteurs, dans lequel surgirent la Critique de la Raison et le Monde comme volonté et représentation — à ce pays, je resterai fidèle jusqu'à mon dernier souffle.*

Sur seulement 56 (57) numéros d'opus, Pfitzner nous laisse 5 opéras (*Der Arme Heinrich*, *Die Rose vom Liebesgarten*, *Das Christ-Elflein*, *Palestrina* et *Das Herz*), deux musiques de scène complètes pour des pièces d'Ibsen et Kleist, la grande cantate *Von Deutscher Seele*, sur des poèmes de J. von Eichendorff, la Phantasie-Chorale *Das Dunkle Reich*, 131 Lieder, 2 symphonies, parmi lesquelles celle en ut dièse mineur égale la classe de *Palestrina*, 1 concerto pour violon, 1 concerto pour piano, 2 concertos pour violoncelle, 3 quatuors à cordes, 1 trio avec piano, 1 quintette avec piano, 1 sextuor avec piano, 1 sonate pour violoncelle et piano, 1 sonate pour violon et piano et, entre autres, quatre œuvres pour piano. Nous nous trouvons une dernière fois en présence d'un compositeur qui prit en considération toutes les formes musicales classiques sans pour autant admettre leur modèle formel comme seul obligatoire. De nombreuses compositions, dont trois opéras (*Der Arme Heinrich*, *Die Rose vom Liebesgarten* et *Palestrina*), ne portent en outre aucun numéro d'opus.

Comme les idées d'esthétique musicale ne se laissent pas prendre dans le carcan de notions, de catégories et d'époques, ainsi que le souligne si justement Bruno Walter, Pfitzner ne parvient jamais automatiquement, même par l'emploi de notions formelles telles que symphonie, sonate, quatuor, trio ou autres, à une identité obligatoire avec ces techniques. De toute façon, il approche totalement librement et sans aucun modèle pré-établi, l'élaboration de telles formes, et préserve ainsi dans ses œuvres une indépen-

dance absolue, rarement atteinte, par rapport aux modèles. C'est pour cette raison que des analyses de ses oeuvres sont non pas impossibles, mais ne seraient toutefois compréhensibles et intéressantes que pour des connaisseurs. Dans sa foi en la grâce de l'inspiration, Pfitzner n'y aurait assurément trouvé que peu de plaisir, car pour lui, en tant que créateur spirituel dévoué au romantisme, le but de la pratique musicale et de la réceptivité consistait essentiellement dans l'expérience vécue de l'oeuvre.

Il est bien connu que Pfitzner vénérât plus particulièrement deux personnalités du monde musical, de nature totalement opposée: Schumann et Wagner. En regardant et en écoutant très attentivement, on ne peut cependant déceler aucune influence déterminante de Wagner sur sa production, ce qui n'est pas le cas pour Schumann. Si l'on peut constater une parenté légitime quelconque entre Pfitzner et un autre musicien, c'est bien à celui-ci qu'elle se rapporte. On trouve chez Schumann tout au moins le même monde de pensées que celui de Pfitzner, mais il faut bien remarquer qu'il s'agit là de relations musicales purement spirituelles qui n'ont aucune influence frappante sur les méthodes pratiques de composition de Pfitzner. C'est pourquoi on ne trouve rien chez lui des méthodes d'écriture pianistique de Schumann, mais bien plutôt cette même volonté d'expression musicale tendant à l'intériorisation, comme le prouve le *Hiéroglyphe des Fünf Klavierstücke op. 47*.

Les premières tentatives de Pfitzner, que l'on peut retracer dans le domaine de la composition, se trouvent sur deux feuilles que la Bibliothèque nationale d'Autriche conserve sous la référence S. m. 30.477. Il faut les considérer comme improvisations et non pas comme oeuvres dans le sens d'un travail de composition, et elles ont été fixées par son père, Robert Pfitzner. Une remarque de date permet indubitablement de les faire remonter à l'année 1880; elles sont donc les créations d'un enfant de onze ans. Quatre pièces s'enchaînent, sans rapport précis entre elles: une marche rapide, en fa majeur, avec trio en ré mineur, un andante en la bémol majeur, à trois parties, un morceau en mi mineur sans dénomination précise, et une pièce en deux parties, qui se divise en un andante en fa mineur et un allegro en la bémol majeur. Le thème du troisième morceau se trouve sans harmonisation au début, et se répète en entier à la fin, avec un essai d'harmonisation sur une mesure. Il comporte la remarque «Viole», qui n'indique

nullement pourtant qu'il s'agisse là d'un duo pour violon et piano. Ce manuscrit a été publié pour la première fois en avril 1969, par le Dr. Leopold Nowak, titulaire de chaire à l'université de Vienne, dans le quatrième cahier de la vingt-quatrième année de la Revue Musicale autrichienne (Ö. M. Z.), et pourvu d'un commentaire remarquable. Autant qu'on puisse juger des premiers pas d'un grand maître, en comparaison par exemple avec le premiers essais de Schubert, ces esquisses font preuve d'une indépendance artistique infiniment plus grande que celles de Schubert, même si la deuxième sonne effectivement comme du «pur Schubert». Le caractère méditatif, signe particulier de toute la musique de Pfitzner, se trouve de toute évidence déjà dans ces improvisations, que leur essence artistique permet de les placer à côté de l'*Album pour la Jeunesse* de Schumann, oeuvre d'un compositeur déjà mûr.

La première composition pour piano de Pfitzner est le concerto pour piano op. 31, dédié à Fritz Busch et créé par Walter Gieseking. Il date de 1922 et peut, par ses dimensions et son contenu, se rapprocher de ceux de Brahms. Dix-neuf ans s'écoulèrent avant qu'il ne se décide à composer une oeuvre pour piano seul, les *Cinq Klavierstücke* op. 47. Ce cycle, que domine avant tout la dernière pièce, Mélodie, dans laquelle Pfitzner prouve que même à une époque où toutes les lois d'esthétique musicale sont en train de disparaître il est toujours possible de trouver une nouvelle expression valable, appartient ainsi à la dernière période créatrice, dont il ne faut pas oublier le caractère transfiguratif. Dans ce sens, le morceau le plus impressionnant de cette série est fourni par le *Hiéroglyphe*, qui, par la profondeur des sentiments exprimés, n'a rien à envier aux pages les plus significatives de *Palestrina*. Cette pièce montre aussi l'art inimitable de la structuration harmonique d'une composition, qui est d'autant plus le fort de Pfitzner qu'il n'existe ni précédent ni parallèle. En fait les cinq parties de l'oeuvre sont dans une disposition classique, sommes-nous tentés de dire, l'une par rapport à l'autre, dans le sens où la force monumentale, la légèreté joyeuse, l'exubérance enjouée et le profond sérieux s'y contre-blancent. C'est en partie pour cela qu'elles jouissent d'une grande popularité dans le cadre de toute sa production. Elles sont dédiées à Walter Gieseking qui les interpréta pour la première fois.

Peu de temps après, Pfitzner s'occupa encore une fois du piano, mais dans une autre

optique que dans les *Cinq Klavierstücke*, et s'attacha plus particulièrement aux possibilités offertes par le piano: dans les *six Etudes op. 51*, dédiées à Friedrich Wührer, il expose plusieurs techniques du piano. Dans la première, des accords alternés servent de souche à une mélodie harmonisée en rythme de toccata, la seconde renferme des accords dont le fondement rythmique est celui d'une sicilienne, la troisième présente des arpèges mis en opposition avec une mélodie coulant largement, la quatrième offre des combinaisons d'accords naturels pour les cinquième, quatrième et troisième doigts des deux mains, la cinquième expose des octaves en «ritmo ostinato», enfin la sixième et dernière étude utilise différentes positions de trilles. Les difficultés techniques d'exécution qui en découlent sont considérables: dans la sixième étude, Pfitzner impose ainsi au pianiste un trille final extraordinairement long, dans lequel doivent se réunir *longueur, diminuendo et ritardando*, auxquels s'ajoute un maximum de régularité, sans pour autant que la substance musicale demeure en arrière plan. Pour toutes les études, l'essentiel est que les problèmes techniques restent subordonnés aux données musicales. C'est pourquoi, pour éviter toute monotonie, les principes techniques ne sont pas constants dans certaines études, ce qui fournit ainsi un équilibre parfait entre les morceaux dans leur rapport interne.

La sonorité des œuvres pour piano de Pfitzner ne ressemble nullement, aussi étrange qu'il puisse paraître, à celle de Schumann, mais plutôt à celle de Brahms. Tout comme pour ce dernier, le piano ne représentait pour Pfitzner qu'un moyen d'expression artistique, c'est-à-dire qu'il n'était pas disposé à conférer à cet instrument une autonomie dans le sens de Chopin ou Liszt. Nous comprenons donc mieux que peu de temps avant sa mort, il ait émis le souhait d'entendre au piano le prélude du deuxième acte de son opéra *Das Herz*, que l'on appelle *Liebesmelodie*. Gilbert Schuchter, qui fut en étroit rapport avec le compositeur pendant les dernières années de sa vie, explique:

«Hans Pfitzner passa en grande partie l'hiver 1948/49 à Salzbourg. Des entretiens que j'eus alors avec lui ressortait que les idées de relations avec l'«autre monde», qui devaient le conduire à composer son opéra *Das Herz*, l'avaient souvent et intensément préoccupé au cours de sa longue vie. Dans ce contexte, il émit le souhait d'entendre en concert l'exécution au piano du prélude du deuxième acte, la *Liebesmelodie*. La version

pour piano de cette section lui paraissait si réussie dans l'édition pratique de cet opéra, que des rectifications n'étaient pas nécessaires. Il me montra en conclusion l'endroit où devaient s'enchaîner les dernières mesures du finale de l'opéra. C'est dans cet arrangement que j'interprétai, le 9 janvier 1949, en présence du compositeur, la *Liebesmelodie*, ainsi que les *Six Etudes op. 51*, et des oeuvres de Schumann et Chopin, dans la Salle du Mozarteum.»

A la demande de Pfitzner, le pianiste munichois Julius Müller-Landau avait déjà interprété la *Liebesmelodie* en 1943, dans un concert donné à Cracovie, mais il est pourtant impossible d'affirmer que ce fut là la première exécution de cette version pour piano. De toute façon, il est incontestable que cette version est devenue une oeuvre pour piano, à la demande expresse du compositeur. Pfitzner donne ainsi son interprétation de la «mélodie infinie» qu'il ne construit pas, comme Wagner, dans le sens de périodes beethovéniennes, mais forme inlassablement par des modifications harmoniques perpétuelles. Du fait que cette capacité constitue une caractéristique des méthodes de composition de Pfitzner, cette pièce revêt une signification toute particulière. Elle porte largement témoignage de cette qualité de l'art de Pfitzner, dont Bruno Walter parle ainsi:

«... jusque dans la turbulence du «aujourd'hui» et dans les sensations de la «grande ville», résonne le son de cloche puissant et profond du domaine romantique, isolé et unique en son genre, qui touche le cœur de ceux qui lui sont proches... Cette force d'âme, que le «modernisme» n'a pas anesthésiée, fortement poussée à la réflexion, et assurée par une ouverture personnelle sur le monde, me semble être le trait commun aux amis de Pfitzner; du moins ne m'a-t-il jamais été donné d'en rencontrer qui ne portent cette marque. Et j'ai le courage aujourd'hui, de me faire le porte-parole de cette société secrète, et de remercier Hans Pfitzner pour la ratification, la confirmation, l'encouragement et la joie, que signifie pour nous la connaissance de son âme délicate, exprimée en une musique impérissable – cette âme de véritable artiste, *mue par le temps, mais qui demeure hors du temps.*»

GILBERT SCHUCHTER, fils d'un médecin salzbourgeois, fit ses études musicales au Conservatoire de sa ville natale, le Mozarteum. Franz Ledwinka, que Herbert von Karajan nomma son «cher professeur» auquel je dois toute mon éducation musicale», veilla au développement de ses études pianistiques qu'il termina au Conservatoire de Musique de Berlin en 1941, sous l'égide de Winfried Wolf. En 1947, il fut lauréat du célèbre Concours international de piano de Genève. Schuchter se produisit dans des concerts sous la direction de chefs d'orchestre tels que Abendroth, Böhm, Karajan, Krips, Jochum, Keilberth, Konwitschny, Matačić, Münch etc. Des personnalités musicales telles que Wilhelm Furtwängler ou Bruno Walter, et plus particulièrement Alfred Cortot exercèrent une grande influence artistique sur les interprétations de Schuchter. Il reçut en 1985 le Prix de l'Institut allemand Goethe de Bâle pour l'enregistrement de l'œuvre intégral pour piano de W. A. Mozart.

Il avait en outre reçu l'Anneau de la Ville de Salzbourg et était titulaire de la Croix d'Honneur autrichienne pour les Sciences et les Arts.

Gilbert Schuchter est mort le 18 juillet 1989, peu avant son soixante-dixième anniversaire, des suites d'une longue maladie. A cette occasion, Karl Schumann a écrit dans la *Süddeutsche Zeitung* du 20 juillet 1989: «Il est le premier à avoir enregistré pour le disque l'œuvre complet pour piano de Schubert dans les années soixante: enregistrement d'une grande souplesse sonore, teinté de dialecte autrichien et de nostalgie patriotique. Une production des compositions pour piano de Mozart y fit suite. Le troisième des dieux lares de Schuchter était Pfitzner, dont il joua le concerto pour piano sous la direction de Sawallisch lors de sa dernière apparition publique à Munich ... Il jouait pour ainsi dire partout, Outre-Atlantique tout comme dans les Matinées Mozart du Festival de Salzbourg.»



«Ich bin für
nichts als das
Componiren
auf die Welt
gekommen.»

*Franz Schubert
zu Josef
Hüttenbrenner*



TUDOR 741/43 3 CD-Box

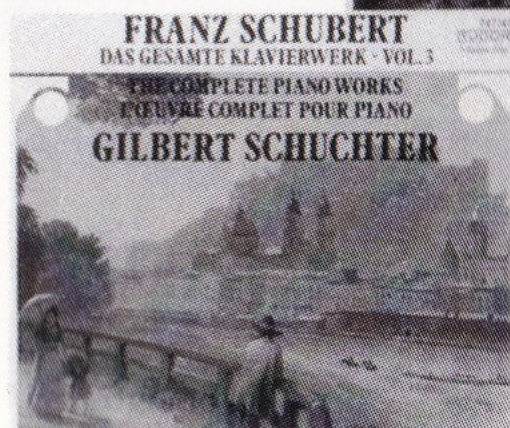
«Schubert lebt!»

*Ein Zeitgenosse,
Schubertiade
Hohenems, 1988*

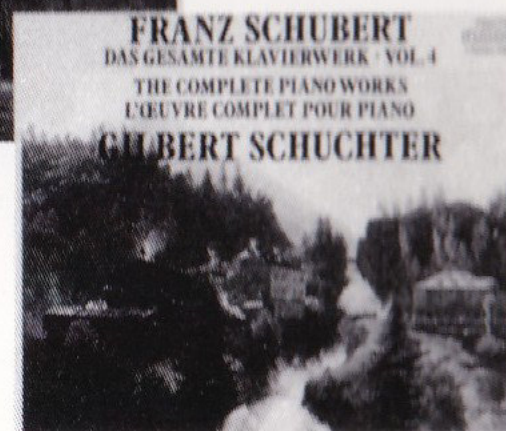
Alle 4 Boxen mit ausführlichen,
mehrsprachigen Textbeilagen.



**TUDOR 744/46
3 CD-Box**



TUDOR 747/49 3 CD-Box



TUDOR 750/52 3 CD-Box

HANS PFITZNER DAS GESAMTE KLAVIERWERK

ADD 705

TUDOR

Musique d'élite

GILBERT SCHUCHTER

6 Studien für das Pianoforte op. 51

- | | |
|--|--------------|
| 1 Nicht schnell | 3'47" |
| 2 Kräftig, elastisch | 2'32" |
| 3 Gemächlich | 6'36" |
| 4 Studie über 5, 6, 3 (Bewegt) | 2'01" |
| 5 Wuchtig | 3'04" |
| 6 Trillerstudie (Langsam) | 5'56" |
| | <hr/> 23'56" |
| 7 Aus dem Notenbuch
des Elfjährigen | 6'06" |

- 8 Liebesmelodie „Das Herz“
(vom Komponisten autorisierte
Klavierfassung)

5'43"

5 Klavierstücke op. 47

- | | |
|---|--------------|
| 9 Letztes Aufbäumen
(Last effort/Dernier effort) | 3'59" |
| 10 Ausgelassenheit
(In high spirits/Allégresse) | 2'09" |
| 11 Hieroglyphe (Hieroglyph/Hieroglyphe) | 6'26" |
| 12 Zerrissenheit
(Anxious restlessness/Ame déchirée) | 1'49" |
| 13 Melodie (Melody/Mélodie) | 7'59" |
| | <hr/> 22'22" |

Total playing time: 58'07"

© 1989 Tudor Recording AG, CH-8048 Zürich
Telefon 01-491 72 50, Telefax 01-493 45 74

Aufnahme: Wien, April 1971
Artistic Director: Meinhard Winkler
Sound Engineer: Josef Kamykowski
Einführungstext: Meinhard Winkler
Traduction: Geneviève Geffray
Translation: Elizabeth Mortimer

Bösendorfer Imperial Piano

Sujet:
Félix Vallotton (1865–1925), Coucher du soleil, 1917
Kunsthaus Zürich (Vereinigung Zürcher Kunstfreunde)

Mit ausführlicher Textbeilage
Full details enclosed
Texte d'introduction ci-inclus

LC 2365



ALL RIGHTS OF THE PRODUCER AND OWNER RESERVED. UNAUTHORIZED COPYING, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.

TUDOR[®]

Musique oblige

HANS PFITZNER

DAS GESAMTE KLAVIERWERK · THE COMPLETE PIANOWORK

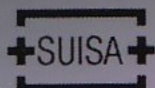
705

TUDOR[®]

Musique oblige

©P

**Tudor Recording AG
Zürich (Switzerland),
1989**



STEREO

**COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO**

LC 2365

**6 STUDIEN FÜR DAS PIANOFORTE OP. 51
AUS DEM NOTENBUCH DES ELFJÄHRIGEN
LIEBESMELODIE «DAS HERZ»
5 KLAVIERSTÜCKE OP. 47**

GILBERT SCHUCHTER

MADE IN AUSTRIA

